

FICCION EN LA *HISTORIA ALEXANDRI* DE QUINTO CURCIO RUFO:
LA ANÉCDOTA DEL MÉDICO FILIPO EN COMPARACIÓN CON ARRIANO Y PLUTARCO¹

JOSÉ CARLOS FERNÁNDEZ CORTE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

In recent years numerous fictional devices have been identified in Greek and Latin historiography. Quintus Curtius has traditionally been considered the most novelistic of Latin historians and the first, more general part of this paper sets out to redefine his position towards fiction in *Historia Alexandri*, both from a thematic and literary-formal perspective. The second part of the paper consists of a comparison of the story of the healing of Alexander by the physician, Philip, in the Greek historians Arrian and Plutarch and the Latin historian Curtius Rufus. In the process, attention is drawn to fictional structures of the kind developed by 20th century authors of prose fiction and novels.

1.1. La obra de Quinto Curcio sobre Alejandro Magno ha sido considerada siempre como una mezcla de historia y novela, una especie de novela histórica o historia novelada. De esta manera se han señalado en ella una buena cantidad de elementos ficticios, tanto en el material que manejaba como en su técnica narrativa. Curcio habría elegido o heredado esta tendencia a la ficción de una de las dos corrientes en que se dividía la historiografía griega que se había ocupado de Alejandro, la de la historiografía retórica representada por Clitarco. A ella se oponía una historiografía más preocupada por la verdad histórica, en la línea de los escritos de Tucídides o Polibio, la practicada por Arriano.

En los últimos veinte años, como consecuencia de un cambio de paradigma en los estudios históricos, cuyas complejas causas no es de este lugar elucidar en detalle, la ficción ha visto crecer su importancia hasta impregnar las zonas hasta entonces más inaccesibles a ella, como es el campo de los hechos históricos. Los actuales estudios sobre

¹ Este artículo forma parte del proyecto investigador PB94-1411, financiado por la DGICYT.



Plutarco, Arriano, Tucídides, Heródoto, (Mossman, 1988; Thérassé, 1973; Wiseman 1993; Bravo, en su introducción a Arriano, 1982, etc.) se complacen en destacar los elementos ficcionales tomados de Homero, la tragedia o el panegírico, o, en el caso de las versiones sobre Alejandro, crecen las sospechas incluso sobre las consideradas más veraces. Concurrentemente, se señala la continua presencia de la retórica en la historiografía latina seria, retomando la vieja afirmación- que por otro lado nunca debió ser olvidada- de la historia como *genus oratorium maxime*².

A consecuencia de todo esto se ha invertido el signo de la opinión dominante durante el último siglo. Si por entonces se valoraba en un historiador su cercanía a la verdad y su alejamiento de la ficción, ahora, por el contrario, la ficción y lo ficticio son los términos positivamente marcados, como muestra, por ejemplo, el actual auge de las llamadas novelas históricas. Dando, pues, por sentado que los historiadores “serios” están llenos de elementos ficticios, por lo que son incluidos en la casilla ocupada antes casi en solitario por Quinto Curcio, es el momento de hacerse la pregunta: ¿Se ha borrado la diferencia entre aquellos y éste o, por el contrario, todavía cabe hablar de una especificidad de Curcio incluso a la luz de las nuevas teorías? Nosotros defendemos la segunda opción y a consolidarla va encaminado nuestro apunte.

1.2. Dejando a un lado los problemas que la datación de Curcio plantea (Moreno, 1997: 529-530), se puede afirmar, sin ningún lugar a dudas, que su obra se produce en el preciso momento en que la prosa latina, en su triple vertiente de retórica, filosofía e historia, ha alcanzado un grado de madurez semejante al que tenía la griega a la muerte de Alejandro. El que Curcio tomara un sesgo tan decidido en dirección a la ficción se ha atribuido tradicionalmente al hecho de que se insertara en la estela de Clitarco, quien, con su historiografía retórica, representaba el polo opuesto a Tucídides. Sin embargo, pasando esto por alto, nuestro propósito en esta parte va a limitarse a reflexionar sobre los elementos ficticios que se le ofrecían a Curcio a partir de dos dominios en cierto modo opuestos. El uno es temático, la figura del propio Alejandro, antes y más allá que cualquier fuente concreta de las que se ocuparon de su vida. El otro, literario-formal, está constituido por un tipo de actividad oral que alcanzó su auge en las escuelas de declamación del Imperio

² Dado el tema a que aludimos parece obligado citar el libro relativamente reciente de Woodman (1988). Ello no implica que compartamos sus groseras deformaciones y sus múltiples malentendidos acerca de la relación entre la retórica y la historiografía antigua.

romano. Sus resultados fueron selectivamente puestos por escrito por Séneca el rétor. Se trata de las suasorias y las controversias.

1.3. Se debe, pues, colegir que la ficción en la *Historia Alexandri* de Curcio está presente ya en el origen mismo de la figura de Alejandro y en su significación. Alejandro, el primero, es consciente de la repercusión política de sus actos, gestos, actitudes, y es el primero en atender más a los efectos de los mismos que a sus reales creencias: *Hist. Alex.* IX, 3, 17. “Mandó ampliar la longitud de las fortificaciones del campamento y que se dejaran habitaciones de un tamaño superior al de la estatura humana con el fin de acrecentar las apariencias, fabricando falsas maravillas para la posteridad”. Alejandro es una figura que actúa y que se construye sobre un fondo griego de reflexión sobre los actos de figuras históricas, lo que le lleva a representar con todo rigor diversos papeles con ayuda de la propaganda.

A su vez, cada figura que adopta es deconstruida, según se juzgue desde un punto de vista griego, aristocrático-macedonio, popular de sus soldados, etc., hallando en el séquito de la corte que lo acompaña voces que son capaces de teorizar, desde otros puntos de vista a veces políticamente contrarios a los suyos, el significado de los actos o de los personajes de que se reviste. En torno suyo hay un auténtico ejército de profesionales de la política, de la propaganda, sofistas, literatos e historiadores. Pues bien, a esta controversia, ya en origen, sobre el significado real de los actos de Alejandro y sobre la construcción de su figura histórica, hay que llamarlo, en algún sentido, ficción. Aunque ficción aquí no signifique invención de hechos inverosímiles, sino simplemente invención de motivaciones para la acción o atribución de significado a hechos realmente ocurridos.

Alejandro construye su figura imitando a Aquiles en su actuación real, de la misma manera que los historiadores son conscientes de que ellos también tienen que imitar a Homero. Pero la cuestión es que un personaje real –en el doble sentido de real y regio– imita en sus actuaciones, o, al menos en muchas de ellas, a un personaje de leyenda. Su interpretación de la literatura heroica, del heroísmo, lo lleva a acometer hazañas semejantes a las que, *mutatis mutandis*, emprende D. Quijote tomando como guía los libros de caballerías. Pero, y ahí radica la diferencia, este personaje que se propone ser heroico es alimentado en su delirio por muchos literatos, poetas, filósofos, etc., que reelaboran ya en vida los actos de Alejandro conforme a esquemas míticos, o histórico-mitificados. Se pueden poner ejemplos de las dos cosas: cómo Alejandro castiga a Betis, aludiendo a una acción previa de Aquiles, o cómo visita

Troya, proponiéndose ser fiel a su ascendencia y pidiendo Homeros que celebren sus hazañas.

Por otro lado, estos Homeros le dan a conocer a veces los resultados de las obras históricas, panegíricas, discursos, etc. que están componiendo sobre su persona, con la *Ilíada* siempre presente como modelo literario y vital. ¿Nos imaginamos la interacción de la literatura sobre el personaje que en ella se inspira, el cual, a su vez, es fuente de literatura para un ejército de profesionales? ¿Nos imaginamos su capacidad para adoptar nuevos papeles, revestir nuevas imitaciones siguiendo sugerencias de sus aduladores, etc.? En la época romana quizás hay un emperador, Calígula, que se sirvió del mito, de la literalidad de la mitología, para permitirse actos prohibidos por su cultura. Alejandro, cuando se reviste de Dioniso, para bien según cierta propaganda de los Ptolomeos, o para mal, según Plutarco, y se entrega a la extravagante *comissatio* de un ejército borracho en territorio enemigo, está realizando una representación colectiva a escala real, desmesurada, encarnando literalmente, y sin ninguna distancia, actos del mito. Por todas estas razones, cuando se distinguen en Arriano nada menos que cinco estratos de imitación (Moles, 1985), o cuando Plutarco alterna esquemas épicos y trágicos, según su conveniencia, diremos que todas estas cosas bien pudieron haber inspirado al propio personaje en vida, con lo que la construcción de su figura ya empezó por él mismo. Podríamos decir que Alejandro fue a la vez causa de todas estas ficcionalizaciones literarias que se ocuparon de su figura, pero también efecto de una relación con la ficción que tanto él como los intelectuales de su entorno fabricaron³.

1.4. Por lo que hace a la retórica en Roma, en la época de Cicerón se ocupó básicamente de tratar lo judicial o lo deliberativo como fines, pero luego, debido a las aporías que encerraba en su seno, terminó por ejercer un especie de imperialismo sobre toda clase de prosa: filosófica, histórica y novelesca, así como, en su propio interior, sobre suasorias y controversias. Las declamaciones presentaban a diversos oradores rivalizando sobre un mismo tema de discurso, de una manera no desemejante a la que realizaban los poetas con los mitos. Se podría decir que cuando Séneca hijo lee una suasoria, se encuentra con que la prosa ha sufrido el mismo proceso que la poesía. En efecto, desde una perspectiva lectorial, el oyente se da cuenta de que siempre hay muchas

³ En esta línea de la relación, adaptación y construcción de una figura histórica sobre la base de esquemas literarios puede verse el magnífico artículo de Griffin (1985: 32-47) donde se relacionan el personaje histórico Antonio y el amante elegíaco creado por Propertio.

versiones sobre un tema y que lo inteligente son las variaciones dispositivas, elocutivas o de *colores*. Si estas obras o estos productos siguen formando parte de la retórica, entonces está claro que el arte consiste precisamente en la variación, si no sobre un modelo, sí sobre un texto anterior, y si no para el rétor que pronuncia la suasoria, sí, en todo caso, para el oyente que escucha varias de ellas sobre un mismo tema o para el lector de obras como la de Séneca el rétor.

Pero podemos abandonar incluso esta última precaución de dejar al arbitrio del lector la consideración de las suasorias como arte verbal. En efecto, ya desde el marco mismo de su producción, las declamaciones de las escuelas de retórica quieren exhibir inequívocamente las marcas del arte de la palabra. El primitivo precepto retórico *ars est celare artem* ha desembocado en su opuesto, al desaparecer la finalidad práctica de los discursos y aparecer en primer plano las características que miran a la *delectatio*. Así la retórica ha completado un ciclo al haber cumplido su pretensión de abarcar todos los productos del lenguaje, tanto los pronunciados oralmente ante los tribunales con una finalidad pragmática, como los de la prosa, hablada o escrita, con finalidad estética. En ese momento ya se ha convertido en una poética de la prosa, englobando la poética propiamente dicha (entendida en el sentido aristotélico de creación de obras de arte por medio de la palabra) y las cualidades del verso, no todas, pero sí una buena parte. Insistimos en ello a propósito de suasorias y controversias de principios de la era imperial romana: la actitud que propician, en oyentes o lectores posteriores, es juzgar un discurso en prosa no sobre el criterio de una finalidad exterior a él, sino en virtud de sus cualidades artísticas que pueden comprobarse inmediatamente, comparándolas con otras versiones sobre el mismo tema.

A esta luz quisiéramos contemplar el gusto de Curcio por los pares de discursos contrapuestos, que se atribuye a la influencia de la retórica y al desarrollo de suasorias y controversias en época imperial (Mac Quenn, 1967:17-45). Más que algo digno de censura, nosotros lo consideramos objeto de alabanza, ya que Curcio tiene el mérito de haber encontrado una forma artística de exponer importantes problemas históricos e interpretativos. Los discursos tratan de cosas como el regreso a la patria de mutilados de guerra⁴, exiliados, etc. y de los problemas de la formación de nuevas familias o de la fusión de elementos de uno y otro bando, de hondo calado histórico. De forma similar hay que interpretar las críticas que la figura de Alejandro y la

⁴ Moreno (1997: 532) recuerda, con razón, que el pasaje mencionado (V, 5 10-20) "es un *unicum* de la literatura latina"

proskynésis reciben. Aquí los discursos contrapuestos no hacen sino recoger la variedad de tradiciones que se ocupan de la figura de Alejandro y los múltiples puntos de vista históricos encontrados que su actuación suscitó. Mi idea es que los puntos de vista opuestos sobre la realidad encuentran técnicamente expresión cada vez más refinada gracias al desarrollo de las declamaciones. No era cierto que Cicerón hubiera pedido a Antonio que le salvara la vida, pero Séneca nos ofrece las contribuciones de diversos declamadores sobre este tema escolar. La interpretación, sea de hechos históricos reales o de supuestos hipotéticos, similares a lo que la historiografía actual denomina contrafactuales, se convierte en una poderosa fuente de placeres literarios para el lector, que encuentra su deleite en una verosimilitud mucho más refinada todavía que la que se le ofrecía en los discursos judiciales o simbuléuticos reales. En resumen, al tiempo que defendemos la ficción, reivindicamos, (Griffin, 1985) el trasfondo histórico real de los puntos de vista encontrados y contrapuestos sobre la figura de Alejandro. Es el ejército, la corte y su entorno, imbuidos de cultura griega, los que generan la variedad de interpretaciones. Y por otro lado, gracias a la habilidad retórica de Curcio y a su preferencia por lo sensacional, quizás sea su época, dentro de la literatura latina, una de las más dotadas para expresar complejamente puntos de vista diversos: Ovidio y los declamadores no han pasado en balde. Con respecto a la época de Curcio, la época de Cicerón sin duda produjo una prosa más vigorosa, pero menos matizada.

2.0. La comparación de tres textos relativamente breves pertenecientes a Arriano, Plutarco y Curcio pretende mostrar en concreto las consideraciones generales que hemos hecho en la primera parte. Desde el punto de vista metodológico, añadimos un factor que faltaba, a saber, que los textos no sólo se comparan entre sí, sino que cada uno de ellos se refiere a estructuras narrativas, novelescas o de ficción, que se han desarrollado en la prosa del s.XX y/o han sido analizadas por la teoría literaria correspondiente. De esta manera las estructuras ficticias de la prosa literaria contemporánea servirán como piedra de toque para entender desarrollos parejos en la escritura histórico-ficticia de la Antigüedad.

También pretendemos que no se pase por alto la implicación que el hecho de comparar conlleva. No solo comparamos nosotros por razones metodológicas, para descubrir la ficción, sino que cada uno de los autores de esta versión de la figura de Alejandro hizo lo mismo con otras versiones de la historia (ya convertida en mito) y eligió la suya por

razones estético-ideológicas. El resultado es que, debido a la influencia de la literatura de suasorias y controversias, que trataba sin ningún complejo de introducir la ficción y la rivalidad sobre un mismo tema en el trabajo de los aprendices de orador, la obra de Curcio presenta la actuación de Alejandro con mayor conciencia retórica de estar realizando variaciones sobre un tema conocido que las versiones griegas de las que disponemos. La complejidad resultante la entendemos muy bien actualmente debido a que estamos inmersos en una estética de la repetición y la variación que nos ofrece diversas versiones (cinematográficas, novelescas, teatrales, operísticas, plásticas, etc.) de un mismo tema, convertido en mito.

2.1. El pasaje que hemos elegido para comparar contiene la anécdota de la enfermedad y curación de Alejandro por el médico Filipo en las versiones de Arriano, Plutarco y Quinto Curcio. No considero otras variantes por razones de espacio y me limito, por el momento, a establecer los puntos en que los autores coinciden:

a) Alejandro contrae una grave enfermedad, como resultado de un resfriado tras bañarse en el río Cicno de Cilicia.

b) Mientras los demás médicos desconfían de poder salvarlo, un médico acarnanio llamado Filipo se ofrece a suministrarle una pócima eficaz.

c) Alejandro recibe una nota de Parmenión, uno de los más destacados generales de su ejército, previniéndole de que no tome el remedio pues Filipo ha sido sobornado por Darío para que lo envenene.

d) El rey macedonio bebe la medicina, al tiempo que le hace leer al médico la carta.

e) El brebaje produce efectos beneficiosos y Alejandro recupera la salud.

2.2. Examinemos la *Anábasis* de Arriano (II, 4, 7-11). Este autor empieza con una mención de sus fuentes, sigue con una cuidadosa exposición de los hechos, que coincide con los cinco puntos que hemos reseñado, y termina con comentario de autor en una especie de triple moraleja que nos entrega su significado histórico. Las pretensiones de objetividad de Arriano le llevan a distinguir pulcramente los hechos sucedidos de su interpretación en calidad de historiador; también se manifiestan en su interés por las causas, que pretende que sean verosímiles: el rey cae enfermo por bañarse en aguas frías cuando está acalorado; el médico Filipo se ofrece a curarle porque es un buen médico, un buen soldado y los demás no se atreven. El orden de los acontecimientos no hace ninguna concesión al dramatismo: frente a las demás versiones estudiadas, cabe resaltar que Filipo, una vez leída la

carta, no muestra alteración emocional alguna, sino que continúa con el tratamiento (II.4.10). En esa línea, lo que más llama la atención en Arriano es su visión de los protagonistas, el rey y el médico.

El historiador evita cuidadosamente cualquier descripción de las reacciones de Alejandro distintas de las que puedan observarse desde fuera o cualquier comportamiento del médico distinto del esperable en un profesional. Esta tendencia a primar los hechos por encima de los personajes y sus reacciones abarca también el final de la anécdota. Pues en su resumen final la amistad de Alejandro hacia el médico se infiere de su confiada reacción: lee la nota y bebe; la lección a sus generales también se infiere del mismo hecho de beber: no está dispuesto a dejarse dirigir por ellos. Su valentía se infiere finalmente de la situación misma, de despreciar la muerte. De aquí podemos extraer dos conclusiones, ambas tomadas de la novela moderna: la novela policial, tipo Dashiell Hammet, practica un objetivismo narrativo enfocando a sus personajes desde fuera, por lo que el lector hace inferencias sobre su psiquismo únicamente a partir de sus palabras y de sus acciones. Este objetivismo narrativo se produjo al mismo tiempo que se diseñaban toda clase de técnicas para describir el interior de los personajes desde dentro, desde los monólogos dramáticos o la llamada *stream of consciousness*. En la ficción contemporánea coexistían, pues, tendencias opuestas. Si se nos apura diríamos que el objetivismo surgió como reacción a la omnisciencia de los grandes narradores del s. XIX. Pues bien, lo que sabemos de Arriano nos autoriza a decir que conocía versiones más dramáticas y retorizadas de la vida de Alejandro, y que su objetivismo y verosimilitud son consecuencia de un método que pretendía alejarse de ellas.

2.3. A diferencia de Arriano la narración de Plutarco (*Vida de Alejandro*, 19) toma desde el principio un giro interiorizante por medio del cual las motivaciones y los afectos de los personajes son tan importantes como los hechos mismos: los médicos tienen miedo a que los soldados los castiguen si no curan al rey, Filipo afronta el riesgo (se nos dice dos veces) porque es amigo del rey y, después de la lectura de la carta, reacciona con protestas de amistad ante la calumnia de que es objeto. Pero los afectos no se limitan a los personajes sino que se transmiten al lector. El punto culminante de la narración es el momento en que Alejandro bebe la copa con la medicina al mismo tiempo que el médico lee la carta en que se le acusa de querer envenenarlo. Esto es lo que la retórica griega llamaba *enárgeia* y la latina *evidentia* o *demonstratio*. Los géneros poéticos épicos o dramáticos abundaban en esta clase de escenas y esta teatralidad de la literatura fue recogida por

la retórica que la recomienda a los oradores como procedimiento para conmover, impresionar o suscitar emociones. Por lo tanto, se trata de un procedimiento de ficción trasladado a géneros en principio no literarios como los discursos privados o políticos. También géneros próximos a la realidad, como la historia o la biografía, echan mano de este tipo de escenas, que son especialmente apropiadas para la biografía porque el carácter de un personaje se manifiesta en una imagen que se graba indeleblemente en virtud precisamente de sus cualidades escénicas⁵. Ni que decir tiene que la ficción contemporánea, al menos desde Henry James y sus discípulos, ha distinguido perfectamente entre narrar y mostrar (*telling/ showing*) y entre *summary* y *scene*, prefiriendo la segunda, como la antigüedad, para sus etopeyas⁶. Plutarco selecciona muy bien los rasgos más salientes de su *enárgeia* en las dos actitudes contrastantes, confianza y serenidad en el rey, enfado y fidelidad en el médico. Además de percepción del lector, dentro de la escena se desarrolla un juego de miradas entre los protagonistas que revelan el carácter de cada uno y la repercusión de la carta. Se insiste en el valor, la firmeza y la serenidad de Alejandro en el momento más interesante del relato, se muestra tanto como se narra y, además, en un exceso narrativo, el autor realiza un comentario metaliterario que pone de manifiesto el carácter impresionante y teatral de la escena⁷. Parece (Mossman, 1988: 88, n 16)⁸ que Plutarco siente que está comparándolo más con una escena de mimo que de tragedia y por tanto se contenta con el término común de teatral o dramático en nuestro sentido. Con ello trae a la memoria del lector un tipo de literatura que, si excluimos partes de la tragedia consideradas históricas, pertenecía al campo de la ficción, pero sólo la utiliza con respecto a un único rasgo, la teatralidad, quedándose por lo demás con el aspecto realista que es útil para su etopeya.

⁵ En ocasiones, Woodman (1988) no parece tener en cuenta que las escenas de la historiografía sólo se derivan de los tratados de retórica en la medida en que estos, a propósito de la *enárgeia*, han sistematizado este tipo de figuras y de efectos después de narraciones literarias como las de la épica y la tragedia. No es la retórica la que crea lo literario en la historia, sino la que sistematiza en categorías retóricas unidades narrativas procedentes de otros géneros literarios.

⁶ Cf., a propósito de estos términos, Lubbock (1957) o Stanzel (1967³), quien comenta un texto de Quintiliano sobre *enárgeia* en la página inicial del libro.

⁷ Su economía y *enárgeia*, transmitidas principalmente por la hábil narración de 19.4, plenamente justifican el epíteto de teatral (Mossman 1988: 87-88).

⁸ "Quizás sea significativo aquí el uso de *theatrikén* en vez de *tragikén*, porque o bien Plutarco está pensando en otro género, como por ejemplo el mimo, o porque no quiere etiquetar el episodio directamente como trágico, ya que, después de todo, tiene un final feliz. Si cualquiera de estas posibilidades es correcta, entonces nos hallamos ante la excepción que confirma la regla".

2. 4. Curcio muestra una tendencia a lo excesivo a todos los niveles que, sin embargo, narrativamente se revela muy eficaz. Su relato (*Historia de Alejandro Magno*, III 5-6), muy detallado, supera en extensión, en una proporción de 6 a 1, al de Arriano y algo menos al de Plutarco, siendo en este caso el detalle marca de ficción. Podemos sorprender en él numerosas reduplicaciones de motivos: a) doble uso del esquema desvanecimiento del rey - recuperación, b) rumores de envenenamiento antes de que llegue la carta acusadora, c) audacia del rey al pedir a sus médicos un remedio rápido y al tomar el remedio supuestamente envenenado, d) valor del rey al decidir tomarlo tras largas deliberaciones y al tomarlo efectivamente, e) confianza en el médico al tomar el remedio y al comentárselo más tarde, f) amistad usada para describir al médico y en sus palabras hacia Alejandro. Podríamos decir que todo motivo se anticipa y se satura conduciendo así al relato hacia las repeticiones y el exceso; exceso de temor en los soldados y en los médicos, exceso de valor, de confianza y de amistad en Alejandro, exceso de amistad en el médico y hasta exceso de reacción en la medicina, que al principio casi mata a Alejandro. La intensificación, cuando es aplicada a las reacciones de los personajes, tiende a polarizarlas en sentidos enfrentados, con lo que se convierte en agente de dramatización: así los soldados dividen sus afectos entre el temor por su propia vida y por la vida de Alejandro; los médicos se oponen a las prisas de Alejandro; Filipo se opone a los demás médicos mostrándose a favor de Alejandro; la carta opone a Parmenión y a Filipo; la reflexión sobre la carta opone la esperanza y el temor dentro del mismo Alejandro; la lectura opone a Alejandro y Filipo; la reacción de este es completada por la de Alejandro. Podríamos seguir poniendo ejemplos de cómo la abundancia narrativa de Curcio lleva a la reduplicación de motivos, la reduplicación a la saturación, la saturación se presenta polarizadamente y la polarización es causa de confrontación dramática.

Finalmente el drama se expresa en palabras. Frente a la ausencia de estilo directo en Arriano y Plutarco, Curcio recurre a él tanto como al estilo indirecto⁹ en otras cuatro ocasiones: estado de ánimo de los soldados, discusión de Alejandro y los médicos, consideración de Alejandro consigo mismo acerca del contenido de la carta y palabras de Filipo a Alejandro y de Alejandro a Filipo. Siempre que se acude al estilo directo o al indirecto la dramatización de la anécdota alcanza uno de sus puntos culminantes: reacción afectiva de los soldados al conocer la

⁹ Arriano transmite casi toda la anécdota en estilo indirecto para indicar que está siguiendo la versión de un grupo de fuentes, (Arrian, 1976; II, 4.7, οἱ δὲ.... λέγουσι). Cf. además Arrian (1976: 135, n. 3).

enfermedad de Alejandro; reacción prudente y a la defensiva de los médicos ante la audacia de Alejandro que pide “no un remedio para la enfermedad, sino para la guerra”. La tercera vez que aparece el estilo directo, el autor ofrece la deliberación de Alejandro consigo mismo después de haber recibido la carta. Se produce en dos direcciones opuestas (*in utramque partem*), entre la esperanza y el temor. Este tipo de debates internos de los personajes, entre la esperanza y el temor, la moralidad y el deseo, etc., habían sido popularizados por las *Metamorfosis* de Ovidio, el cual, a su vez, había sido un alumno destacado de las escuelas de declamación. La retórica de la época era muy aficionada a estudiar situaciones límite como las tratadas por Ovidio: por ejemplo Medea delibera consigo misma si traicionar a su padre o ayudar al bello extranjero, o, a propósito de Alejandro, sobre si debe entrar en Babilonia pese a que se le ha advertido de que, si lo hace, morirá. Curcio no está violando aquí las normas de verosimilitud exigibles a un historiador debido a que pretenda conocer el interior de los personajes, como muchos novelistas modernos, sino por un exceso de intensificación afectiva al retorizar, esto es, poner en palabras, lo que ya se podía contemplar fácilmente en los actos.

Pues el punto culminante de la narración de Curcio no está en las simultáneas lectura de la carta y bebida del veneno, sino en las emociones encontradas que la carta suscita en ambos protagonistas antes y después. Las palabras del médico a Alejandro y, sobre todo, de Alejandro al médico, manifiestan explícitamente lo que todo el mundo habría podido inferir: que aquello se había convertido en una prueba para Alejandro y que él, tras tomar el remedio con plena confianza, está ahora más preocupado por la lealtad del médico que por su propia vida. El relato ha pasado así de los hechos a los afectos y de la *evidentia* visual y escénica a la exteriorización verbal.

2.5. Arriano ha encontrado la anécdota interesante desde el punto de vista narrativo y no inverosímil, atendiendo al crédito que merece (Wiseman, 1993; Thérèse, 1973). No es extraño que el fragmento elegido revele las tendencias profundas que operan en su concepción global de la obra. En cambio Plutarco, que ve un Alejandro épico, modelado sobre Aquiles, y uno trágico, que revela el lado oscuro de su carácter (Mossman, 1988), presenta aquí una escena dramática, un episodio de aparato, que contribuye a la etopeya de Alejandro al unir varios rasgos significativos implícitos en su actuación y al revelar los sentimientos a través de miradas. Sin embargo, con su alusión metaliteraria, a diferencia de Arriano que interviene como narrador para comentar hechos, para inferir realidades, Plutarco apela a la competencia literaria de los

lectores invitándoles a medir la realidad por el rasero de la literatura. Arriano incluyó el episodio por juzgarlo interesante narrativamente, pero extrae de él su esencia real, mientras que Plutarco, que hace de la anécdota reveladora de carácter un método biográfico, insiste en este caso en su capacidad para ser trasladada a la escena teatral, poniendo de manifiesto los rasgos que la emparentan con los géneros ficticios.

Por su parte Curcio, en la parte culminante de la anécdota, usa el estilo directo para polarizar una vez más las relaciones de dos personajes en una actitud conflictiva, prefiriendo la palabra a la mirada como reveladora del interior. En efecto, Alejandro enuncia los efectos que el diseñador *-inventor-* de la anécdota con estructura de prueba había previsto: “si los dioses te hubieran mandado poner a prueba mis sentimientos hacia ti, no hubieras encontrado medio mejor de hacerlo”. Los personajes que han sufrido la prueba son los mismos que comentan el sentido de la misma, esto es, las reacciones que el lector ha ido percibiendo. Podríamos encontrar aquí un exceso de retorización en sentido propio, un exceso de palabras, al comentar el autor lo que se comenta sólo, pero la hiperretorización se halla sorprendentemente próxima a un cierto tipo de realidad. En efecto, si fue la valentía de Alejandro y su amor al riesgo la que en última instancia originó tanto la prueba como su estética *-podía haber comprobado el carácter nocivo de la pócima en otro, haber torturado al médico etc., con lo que todo habría sido más seguro pero menos bello-* ¿Qué tiene de extraño que el mismo personaje que ha tenido capacidad para concebirla la tenga también para comentarla? Este “exceso de conciencia” se probará más adelante que no era tal, a la vista de las intrigas, no precisamente de índole estética, en que Alejandro se verá envuelto. Y si en el plano ya exclusivamente literario los comentarios del personaje Alejandro suplantaban el comentario metaliterario del autor Plutarco o las inferencias explícitas del historiador Arriano, cabría responder que ni siquiera aquí nos hallamos ante una complicación excesiva de un autor retórico. En efecto este Alejandro es el que se ha equiparado en Troya a Aquiles, el que imita los *kómoi* de Dioniso, el que pretende ser hijo de Ammón o el que deja pistas falsas a los indios para que crean que los han visitado semidioses (§ 1.3.). De manera que, si hay ficción, esta es conscientemente asumida por Alejandro para construir su propio personaje, por lo que el estilo de Curcio, parejo en complicación psicológica al que las suasionas y controversias de su época habían diseñado, se muestra tan complejo como parecía haber sido el propio personaje que estaba construyendo.

3. Cada uno de los textos que tratan de la figura de Alejandro tiene una determinada relación con la tradición y con las propias finalidades estético-ideológicas que se propone el autor: trazar una semblanza histórica más o menos rigurosa en el caso de Arriano, donde puedan reconocerse los hechos que están tras la figura, o una interpretación biográfica, de acuerdo con el método de Plutarco, lo suficientemente significativa.

En el caso de Curcio hemos aludido repetidamente al ambiente propiciado por la expansión de los ejercicios retóricos de suasorias y controversias para mostrar que en los primeros tiempos del Imperio lo que actualmente entendemos por ficción tenía su refugio (entre otros lugares) en estas escuelas. En los ejercicios escolares que se desarrollaban en ellas la actuación de las figuras históricas no se analizaba para establecer claramente los hechos ocurridos, sino que servía a finalidades más próximas a las de los poetas con respecto al mito (por ejemplo Ovidio a propósito de Medea). Suasorias que imaginaban comporta-mientos diferentes a los ocurridos en la realidad histórica en figuras como Cicerón, dispuestas en una serie de diferentes declamaciones que ejecutaban variaciones sobre el tema propuesto, no suponían una tarea sustancialmente diferente de la de un historiador como Curcio.

Él también se encontraba con diversas versiones, unas más tucididianas, otras más clitarquianas, de la figura de Alejandro y se sentía autorizado por el ambiente estético del que procedían él y su público a realizar variaciones sobre ellas que salvaran una verosimilitud mínima en una figura mitificada después de varios siglos, sin renunciar a presentarlo de la manera más atractiva posible. De ahí el aire autoconsciente y el exceso de interpretación verbal que la actuación de Alejandro y el médico conllevan en Curcio. Pero de ahí también las complicaciones psicológicas y de conciencia de actores y lectores acostumbrados a una actitud nada ingenua, de “descubrimiento”, con respecto a los temas y el material literarios. De este modo, la actitud estética de Curcio, a la que no dudamos en llamar ficcional, podría compararse a la de la cinematografía actual, cuando realiza variaciones sobre temas conocidos (figuras del western como el sheriff Wyatt Earp, que también tenían un fondo histórico, el conde Drácula, etc.) y tiene pleno derecho a considerarse más creativa que versiones más “próximas” a la historia sobre el mismo tema. Que era, nos atrevemos a afirmarlo, el propósito último del escritor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones

- Arriano (1976) *Anabasis Alexandri, Books I-IV*, Cambridge Mass.: Loeb Classical Library.
- Arriano (1982) *Anábasis de Alejandro Magno*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, I-II.
- Plutarchi (1968) *Vitae Parallelae*, Leipzig: Teubner, II fasc.2.
- Plutarco/ Diodoro Sículo (1986) *Alejandro Magno*, Madrid: Akal/Clásica.
- Q. Curcio Rufo (1986) *Historia de Alejandro Magno*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Quinte Curce (1947) *Histoires*, París: Les Belles Lettres.
- Q. Curcio Rufo (1989²) *Storie di Alessandro Magno*, Turín: U.T.E.T.

Bibliografía secundaria

- Bardon, H. (1947) "Quinte Curce", *REC* 15, 3-14; 121-137; 193-220.
- Codoñer, C., ed. (1997) *Historia de la Literatura Latina*, Madrid: Cátedra.
- Doréy, T.A., ed. (1967) *Latin Biography*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Gill Ch.-Wiseman T. P. eds., (1993) *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter: University of Exeter Press.
- Griffin, J. (1985) "Propertius and Antony", en *Latin Poets and Roman Life*, Londres: Duckworth, 32-47.
- Kroll, W. (1924) *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart.
- Lubbock, P. (1957) *The Craft of Fiction*, Londres (= reimpr. 1954): Jonathan Cape.
- Mac Currie, L.H. (1990) "Quintus Curtius Rufus-The Historian as a novelist?", en *Groningen Colloquia on the Novel*, Groningen, 63-79, III.
- Mac Quenn, E.I., (1967) "Quintus Curtius Rufus", en T.A.Dorey ed., *Latin Biography*, Londres: Routledge and Kegan Paul, 17-45.
- Moles, J.L. (1985) "The Interpretation of the "Second Preface" in Arrian's *Anabasis*", *JHS* 105, 162-168.
- Moles, J.L. (1993) "Truth and Untruth in Herodotus and Thucydides", en CH. Gill-T.P. Wiseman, eds. *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter: University of Exeter Press, 122-146.
- Moreno, I. (1997) "Quinto Curcio", en C. Codoñer, ed. *Historia de la Literatura Latina*, Madrid: Cátedra, 529-536.
- Mossman J.M. (1988) "Tragedy and Epic in Plutarch's Alexander", *JHS* 108, 83-93.

- Pearson, L. (1960) *The Lost Histories of Alexander the Great*, Londres: American Philological Association.
- Rutz, W. (1986) "Zur Erzählungskunst des Q. Curtius Rufus", *ANRW* II 32. 4., 2239-2357.
- Stanzel, F. (1967³) *Typische Formen des Romans*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Thérassé, J. (1973) "Le jugement de Quinte-Curce sur Alexandre. Une appréciation morale indépendante", *LEC* 41, 23-45.
- Wiseman, T.P. (1993) "Lying Historians: Seven Types of Mendacity" en CH. Gill-T. P. Wiseman, eds. *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter: University of Exeter Press, 122-146.
- Woodman, A. J. (1988) *Rhetoric in Classical Historiography*, Londres: Croom Helm.